

ホイスラーの屏風

中山 功

1 Y 139 裏面の日本画

ヤングらの油絵作品のカタログ・レゾネによれば、Y 139 《青と銀：屏風，バタシー旧橋 Blue and Silver : Screen, with Old Battersea Bridge》（1872年 2枚パネルの屏風 各 172.0×84.0 図1）は、1871年夏計画され、翌1872年12月20日頃まで制作が続いたと推定されている。（註1）

本稿のテーマは、ホイスラー作のこの油彩画《バタシー旧橋》の裏面にある、絹本著色の日本画についてである。それを仮りに「花鳥図」と題しておく。（図2）

さて本稿の筆者は、Y 139 を実見しておらず、従ってその裏面の日本画作品の存在も、ヤングらのカタログ・レゾネの刊行（1980年）まで知らなかった。これまで、屏風という形状（screen）そのものの特異性のみに関心を寄せ、いわゆるジャポニスム japonisme の画家としてホイスラーが、こうした作品をつくったのは、さもあらんと思っていたにすぎない。

カタログ・レゾネ catalogue raisonné（解題付きの作品総目録）の性格上、可能な限りの情報を記すのが当然であるが、その点に関しヤングらのカタログ・レゾネが、すぐれた労作であることに疑いを差しはさむべくもなく、こうした基礎の上に立って正確な美術史研究は成立することを事改めていうまでもあるまい。可能な限りの情報とは、直接個々の作品制作に関係しなくても、作品そのものの形状、状態に関し、何らかの事実が判明すれば、記すことの謂であろう。その点、同書の「花鳥図」についての記載は、簡単なものに限られている。もっと

もホイスラーの油絵作品についての著書であって、本来その裏面にある他の人物の作品についてまで解題するのは、補足的事項に属し、詳しく記すに及ばないのも至極当然で、編者ヤングらを責めるには当たらない。むしろ要を得て簡潔に記されていることの方が、肝要なのである。従って、Y 139 の裏面についての記載——「裏面は、（ホイスラーの作品ではなく）絹地に中国スタイルで描かれた日本画。漢字による記銘があり、1867年に相当する年紀が記されている」（註2）——は、必要かつ十分な解題であるといってよいであろう。

ただ、掲載された「花鳥図」の写真図版を見ると解題のとおり、画面に落款印章があり、その筆者も知れるようである。ところが、筆者について、同書は明らかにしていない。可能ならば、その落款と印影を判読し、その画家が判明すれば、それに越したことはないと思い立ち、調査をはじめたのである。残念ながら、本稿を書くまでには、この「花鳥図」の作者を確定するには至らず、わずかの資料に基く推定の域以上には出なかったことを前もってお断わりしておく。

なお、調査に先立って同作の写真をお送りいただいたグラスゴー大学のハンテリアン・ミュージアム・アンド・アート・ギャラリー、そしてその直接的事務処理を行なって下さった同ギャラリーのマーティン・ホプキンソン Martin Hopkinson 氏にお礼を申し述べる。

2 「花鳥図」の落款印章

ホイスラー作の《バタシー旧橋》に従って、その裏面の「花鳥図」も、二枚折の作品であ

る。そして、画面に向って右パネルには右端上に、左パネルには左端上にそれぞれ21字の落款と2点の印影が見える。(図2)その記銘を読むならば、右パネルは「慶應三歳次撰提格初秋下完写明林堂下 南芳女史」とあり、左パネルもほぼ同様に「慶應三歳次撰提格仲秋上完写明〔林堂〕下 南芳女史」(〔 〕内は本稿筆者註補。以下同じ)とある。(図3・4)

慶應3年は、ヤングらの記すとおり1867年に相当する。しかし、正確には1867年は、慶應2年11月26日から同3年12月6日であって陰暦と陽暦の違いを考慮にいれなければならない。従って、「初秋下完〔流〕」「仲秋上完〔流〕」は、各々陰暦7月下旬、8月上旬で、陽暦のおおよそ8月下旬、9月上旬に相当する。(註3)「写明林堂下」とは、「明林堂〔これについては不明〕附近の光景を描写した」という意味であろう。

以上を総合するとこの「花鳥図」は、南芳と号する女流画家が、1867年8月下旬に向って右パネルを、同年9月上旬に左パネルを完成したことがわかる。ひとつ問題として残るのは、「撰提格〔=寅歳の異称〕」で慶應3年は丁卯の年すなわち卯歳にあたり、前年の慶應2年(丙寅)が寅歳である。一応ここでは、これを画家の思い違いとして、慶應3年とはっきり記された年紀に従ってその制作年と解釈しておく。

次に印影であるが、画面には4カ所に2種の印が捺されている。(図5・6)各々の下の朱文方印は、明白に「南芳」と読めるが、上の白文方印は3字で構成されていて、印の左側の一字「崔」以外は、相当する篆字を見出すことが出来なかった。(註4)

3 南芳女史なる画家

「花鳥図」が1867年の制作であることは、落款より明らかであるから、南芳と号する画家は、おそらく江戸時代末から明治に生きた人物であると考えられる。またその画風から推して、沈南蘋派の南画家であったとしてよいであ

ろう。(註5)

そこで、少なくとも明治初期には在世したか、もしくはこの作品を制作後間もなく他界したとしても、ある程度名のある画家であれば、明治期の文献にその名を残しているであろうとの仮定の下に、明治期刊行物の中から画家人名辞典の類いを可能な限り、拾って当ててみた。(註6)

その結果、南芳の号をもつ画家は、ふたりの他を見出すことができなかったが、両名とも南画家であった。すなわち水澤南芳と大澤南芳である。

水澤南芳(1860—1914)は、明治期のいわゆる閨秀画家で、通称を通虞(つぐ)、湘南とも号した。(註7)『日本人名大事典』(1937年平凡社)にも採録され、南画家奥原晴湖(1837—1913)、野口小巖(1847—1917)や跡見花暎(1840—1926)ら著名な閨秀南画家とともに、当時名をなした人物のようである。(註8)「花鳥図」には「南芳女史」とあるところから、この水澤南芳がまず考えられるが、慶應3年当時満年齢で7歳の少女であり、幼少より画の修養を積んだにしても、「花鳥図」の年紀を信ずる限り、水澤南芳をこの画の筆者とするのは不自然であろう。

次にもうひとりの画家、大澤南芳であるが、その名が調査した中で最も早い時期の文献に見られるものは、明治17年(1884)4月発行の渡邊祥霞(祥次郎)編『明治畫家略傳』である。それには、別の大澤姓の画家南谷と並記されている。

「大澤南谷 日本橋區濱丁〔町〕一町〔丁〕
目廿七番地

人物

弘化元年〔1844〕七月生ル画ヲ岡本秋暉ニ
學フ 又洋画ヲ善クス

大澤南芳 仝

人物

弘化二年〔1845〕八月生ル青木南華ノ門人
ナリ」

これによれば、大澤南谷、大澤南芳は同じ住

所で、年齢は一歳しか違わない。従って、両名は兄弟姉妹もしくは夫妻の関係にあったと推測される。

大澤南谷は、岡本秋暉（1807—1862）に学んだと記されているが、その師秋暉は、渡辺崋山（1793—1841）に師事する一方で、18世紀の清人沈南蘋を祖とするいわゆる南蘋派で江戸の人宋紫石（1712—1786）にも学んだとされている。

一方大澤南芳の師「青木南華」であるが、当時南華の号をもつ名のある画家は、春木南華の他にいないようであり、恐らく「青木」は「春木」の誤記ないしは誤植であろうことが、十分考えられる。こうした簡略な辞典類で、師弟関係を示すのに著名な画家が挙げられるであろうし、仮りに青木南華なる人物が現に存在したとしても、青木姓の南華は少なくとも現在その名は知られていないからである。春木南華（1819—1866）は、春木南溟（1795—1878）の子で、春木南湖（1756—1839）は祖父に当たり、父祖の法を学び山水花鳥に長じたとされている。南湖は、木村兼葭堂（1736—1802）、清客費西湖に学び、当時谷文晁（1763—1840）と並び称されたという。また南溟は、父南湖および文晁にも師事して父をしのいだともいわれている。従って、大澤南芳の師南華を春木南華であったとすれば、大澤南芳も南湖・南溟もしくは文晁系の南画家であるとしてよいであろう。

『明治畫家略傳』の発行された明治17年4月当時、1844年7月生まれの大澤南谷は満39歳、1845年8月生まれの大澤南芳は満38歳で、常識的に考え年の近いこの年齢の二人物が、同じ住所であったとすれば、両名は夫妻であっていずれか一方が女性であり、一つ若い大澤南芳が女流の南画家である可能性は、ある程度考えられる。また、大澤南芳自身は、画系からはっきりと南蘋派であるとはいえないが、住所を同じくする南谷は、直接に沈南蘋につながる画系である。もちろん、特に南画家は、種々の画法、流派を学び一定の画風のみを終始しないものである。従っていずれにしろ、南蘋派南谷と同じ住所で自身も南画家であった大澤南芳が、南蘋派

のスタイルで描いたであろうことを全く否定することはできない。

『明治畫家略傳』以後に、大澤南芳の名が見られる文献は、数種のものに限られる。まず、相場七左衛門編『新撰古今書畫人名大全』（明治17年5月）には、「東京 畫 大澤南芳」。ついで赤志忠七編『現今畫家人名錄』（明治18年3月）には、南宗派の項には見られないが、「眞逼派」として「東京 花草 大澤南谷／同 人物 全南芳」とある。「眞逼派」という呼称は、同書では、大澤南谷・南芳の2名のみこれを冠し、他に類例を見ない呼び名である。「眞逼」の語は、辞書にはなく、「逼真（ヒョクシン）」ならば、真にせまる、あるいは「眞物」と殆ど同義とあり、写生もしくは写実的傾向の画風を示す語と解される。とりたてて「眞逼派」と類別される理由は審らかではないが、南蘋派に属し、『明治畫家略傳』に「洋画ヲ善クス」とある大澤南谷、前述の考察で崋山・文晁にも連らなるとされる大澤南芳の両名が、自らかあるいは他が、その写実性を特に強調して、「眞逼派」と称しても不思議はなからう。しかし、日本の南画そのものが、伝習的狩野派や土佐派などの既成画派に対する不満からも流行したこと、南蘋派あるいは西洋画風をとり入れた写実的画風によって独自の展開をみせたことを考慮するならば、特に「眞逼派」と称する意義は見出されないと思われる。とはいえ、ともかく『現今畫家人名錄』の編者は、大澤南谷・南芳の両名を南宗派には入れず、「眞逼派」として独立に取り扱っているのである。

一方、岩寄建吉編『全國畫家人名錄』（明治28年4月）では、東京府に在住する画家として、「大澤南芳 南芳 南宗派〔師名の欄は空白〕 人物花卉／大澤南谷 南谷 南宗派〔師名の欄は空白〕 花卉」と記されている。その後さらに時代が下って、川瀬鷗西編『古今書畫名家全傳 續編』（明治36年1月）には、「大澤南谷 弘化元年七月生る畫法を岡本秋暉に學ぶ 又洋畫を善くす。／大澤南芳 青木南華の門人にして人物を善くす。」とあり、前に引用した『明治畫家略傳』の内容とほぼ一致す

る。このことは、『明治畫家略傳』を殆どそのまま写したものと考えてさしつかえないであろう。

以上が直接目にすることができた明治期刊行物中に見られる大澤南芳の限られた記載である。そこで残る問題は、大澤南芳の没年であるが、これら数種の書物からそれは不明であった。おそらく明治の終わりもしくは大正のはじめには、没したであろうが、この南芳は、幕末・明治初期に活躍した有名無名の膨大な数の南画家のひとりであったろう。

今回の調査では結論として、明治期の画家で南芳の号をもち「花鳥図」を描き得た画家は、東京、日本橋区浜町1丁目27番地に在住したところのある南画家大澤南芳(1845~?)ひとりとなる。

4 《屏風》の意味

Y 139 《青と銀：屏風，バタシー旧橋》は、ホイスラーの代表作のひとつ、Y 140 《ノクターン：青と金——バタシー旧橋 Nocturne: Blue and Gold——Old Battersea Bridge》(1872/3年 66.6×50.2 図7)に見られるT字型の橋の部分を大胆に配した構図に先行するものである。いわば、この《屏風》の構図の発展として《ノクターン：バタシー旧橋》をとらえることができる。

一方、安藤広重(1797—1853)の〈名所江戸百景〉中の一作《京橋竹がし》が《ノクターン：バタシー旧橋》の構図の源泉として、これまで指摘されてきている。(註9) こうした西洋近代美術への浮世絵を主とした日本美術の影響はジャポニスム japonisme と呼ばれ、近年この研究が盛んである。ホイスラーの場合、ジャポニスムの時期は、おおまかに言って1860年代後半からであり、70年代に入ると独自の夜の光景を描いたノクターン作品が制作されることになる。このジャポニスムからノクターンへの移行あるいは、浮世絵版画とホイスラーのノクターンを比較して、ホイスラーの伝記作者ペネル夫妻は以下のように述べている。

「ホイスラーは、夜を描いた最初の画家である。たそがれからあかつきにかけて世界をベールに包む青い神秘は、広重の彩色版画の中に見出される。しかし、木版画は、暗闇の深まりをとらえることができず、その手法は、色彩の因習的約束性にしばられている。広重は、美しさを見てそれに感じ、版木にそれをほのめかすべき〔色彩〕配合法をあみ出した。

〔浮世絵の〕彩色版画は、ノクターン作品に示唆を与えたにしても、それはあくまでも示唆の段階にとどまった。ホイスラーは、日本の画法を模倣することはなかったのである。ただ日本の構成法には、彼は感動した——配合法、装飾的模様、ときには細部の描写にである。低いまたは高い水平線、川をまたぐ橋の直線、前景の草叢の小枝、打ち上げ花火の金色の曲線、浜辺の人物の配置、長方形の板の中に記された署名は、いかに多くのことを彼が学びとったかを示している。彼は数年で日本流のやり方をやめたが、彼が絶えず日本の描画法として語っていたものを決して破棄したわけではなく、むしろそれを発展させたのである。自分は『伝統 tradition に尽している』のだと言っていたけれども、彼は日本の美術を翻訳 translate——翻訳とは的確な言葉である——したのである。彼の理念は、彼自身よりも卓越した者としての日本人のものには向わなかったが、彼が学び得たことを学んで、別の芸術を創造した。その芸術は、日本のものがそうであるように伝統の上に築かれ、しかもなお日本のものが東洋であるように、それは西洋であったのである。」(註10)

ホイスラー信奉者 Whistlerian のペネルの評句すべてをそのまま受け取るべきではないであろうが、この引用文に述べられている、ジャポニスムからノクターンへの発展の捉え方は、承認してもよいように思われる。つまり、東洋人が東洋人であるように、あくまでも西洋人は西洋人であり、他から摂取するものがあって

も、それを翻訳し自分のもの、すなわち「別の芸術」を創り上げるのが、芸術創造であるとは、当然すぎるほど当然の見方なのである。問題は、そうした翻訳＝転化の過程を芸術家の内発的意識の下にどのように行ない、行ない得たかを見極めることであろう。ホイスラーのノクターンが、実際どのような過程と意識の下に制作されたかを細かに吟味、検証することの方に、外面的な図像上の影響関係よりむしろ比重を置くべきなのである。その点において、ジャポニスム研究もなさるべきであるのはいうまでもないであろう。

さて、そうしたことを念頭に置いて、Y 139の作品を考えるならば、70年代の初めにこうした特殊な作品が存在するというのは、象徴的であるといってよいであろう。日本人の描いた花鳥画とホイスラーの作品が、表裏にあるというのは、何らかの彼の意志表示とも受けとることができるからである。1872年12月20日ロンドンの画商チャールズ・デシャンに手紙を書いて、ホイスラーは、Y 139の完成についてふれ、それを見に来いと誘っている。その手紙の中で彼は、「何かがなされるべきである“Something is to be done”」（註11）と考えていると意味ありげなことを書いている。この言葉だけをとり出して、すべてを押し量ることは避けるべきであろうが、ともかく、ここで何かをつかんだようであることを仄めかしている。またY 139は、何度か手許を離れることはあっても、殆ど常に彼の身边に置かれ、1903年没するときにもその画室にあった。少なくともY 139に彼が愛着を示していたことだけは確実である。それほどまでにこれが、彼にとって何らかの意味があり、恐らくは単なる遺愛の品という以上のものだったのではないだろうか。

夜の光景は、これ以前すでに描かれていたが、さかんに制作されるのは、70年代に入ってからである。1872年12月ころ完成したとされるY 139は、ノクターン制作が本格化する、ちょうどその幕開けのような意味をもつように思われ、それは同時にこれまでのジャポニスムからの脱却、ペネルの言葉で言うならば「別の芸術」

を創り出そうとしていた時期でもある。そのことをホイスラーが、自らの作品の裏に日本の花鳥画を貼り合わせたことをもって示したのだと考えるのもあながち穿ちすぎた推測でもないであろう。

ただ、疑問に残るのは、《バタシー旧橋》の制作が1871～72年だとすると、「花鳥図」は1867年の年紀をもつゆえ、その隔りは4・5年ということになる。それでは多少早いようにも思え、あるいは《バタシー旧橋》完成後幾年かしてから、その裏面に貼り合わせられたとも考えられる。というのは、「花鳥図」は現在二枚折の屏風になっているが、図柄からみて左右の画面相互に連続性を欠いており、また二扇しかない屏風にわざわざ左右両方に落款して印を捺さないであろう。

その第一の点では、左右の画面の小禽がとまっているそれぞれの果樹が、屏風全体としての中央部、すなわち両扇の境目で合しておりながら、特に向って右のパネルの樹の幹が下の方で不自然に途切れていて、あまりにも屏風全面のまとまりに関し無頓着すぎる。また何よりも双方の樹木の果実、葉が明白に異なっており、本来左右のつながりは全くないはずであるのに、一見して一本の樹木のように見えるような紛らわしいことを敢えて画家がするものであろうか。あるいはこの2点のほか存在しないとすれば、元のかたちが、屏風ではなく掛幅であった可能性もある。あくまでも屏風であったとすれば、もとは左右の画面の間に幾扇かが存在して全体で数曲となる屏風作品であったとしか考えられない。または、一双の屏風で現在のものは、それぞれ左右の隻の左右の端の扇に相当するものであったとも想像できる。

第二の点は、落款が2箇所に記載されていることと左右で落成款識した時期が、陽暦で8月下旬と9月上旬と数日から20日ぐらいまでの開きがあることである。常識的に考え一隻の屏風全体が完成したときはじめて一箇所に落款するであろうから、二画面は本来こうした形状ではなかったことをふたつの落款が示しているであろう。この二画面の完成の時期の差が、数日か

ら20日間しかないことを思うと、もとは屏風ではなく現在の2点しかない軸装の二幅であったと考えるのがもっと自然かもしれない。

さらに下に脚のあるこの屏風の形状そのものが日本の屏風の体裁ではなく、何らかの変更がそこに加えられたことを思わせる。また、ヤングらのカタログ・レゾネの解題で2枚の木の板にホイスラーの作品（カンヴァス地に褐色包装紙を重ねた上に描かれている）が、貼られていると記されているから、絹本の「花鳥図」もその木の板の裏に貼られていることになる。この現状に上記のいくつかの推測を併せて考えると、二画面のこの日本画は、ある屏風の部分であったにしろ、表装部分を裁断もしくはそれより剥離された軸物であったにしろ、変更が加えられて、現在の形状になったことだけは確かである。

従って《バタシー旧橋》完成後数年を経てその裏面にこの「花鳥図」が、貼られたものであるとしても不自然ではない。とすれば、Y 139がもつ、象徴的意味も多少薄らぐわけであるが、仮りにそうだとにしても現に70年代のはじめの自作の裏面に日本の花鳥画を貼ったという行為そのものは、否定できない事実である。いうならば、ここで彼は、具体的行為をもって自らの進むべき道、あるいは進んできた道——ノクターン作品——を自己批評的に声明しているのではないかと思われるのである。

(註1) A. McL. Yong, M. MacDonald, R. Spencer & H. Milles, *The Paintings of James McNeill Whistler* (text volume), 1980, London, p. 85. なお作品名の前に附した“Y139”は同書のカタログ・ナンバーにYoungの頭文字をつけて示した。以下同じ。

(註2) Young etc., op. cit., p. 85.

(註3) 岩波書店編『近代日本総合年表』(1968年) 参照。

(註4) 印影の判読については、東京国立博物館の松原茂氏に御教示を仰いだ。

(註5) 同作を見ていただいた東京国立博物館の細野正信氏の御指摘。

(註6) 『国立国会図書館所蔵 明治期刊行図書目録』(第3巻 1973) より検索して閲覧。

(註7) 廣井一『明治大正北越偉人の片鱗』(昭和4年) pp. 395—404。

(註8) 速水不染編『閨秀畫家経歴談』(明治34年) 参照。

(註9) World Cultures and Modern Art [catalogue of show on the occasion of the Games of XXth Olympiad Munich. 16 June-30 September, 1970], p. 105.

山田智三郎『浮世絵と印象派』(1970年) p. 25。

(註10) E. R. & J. Pennell, *The Life of James McNeill Whistler* (6th edition), 1920, London & Philadelphia, pp. 112—113.

(註11) Young etc., op. cit., p. 85.

(追記—御詫び)

本誌前号の拙稿「ホイスラーのパネル作品」の§ 4で、Y 139を木板に描かれた作品として取り上げたが、正確には本稿にあるように木板の上にカンヴァスを貼り、さらにその上に褐色包装紙を重ねたものである。従って、素地が木の板であるパネル作品中に入れるのは誤りであり、訂正して御詫びいたします。また同前稿(註1)中のYoungらのカタログ・レゾネの編者としてR. Spencerが抜けており、さらに「A. McL. Young」は、McL. の誤りでありました。併せて訂正させていただきます。

résumé

Whistler's 'Screen'

Isao Nakayama

The reverse of 《Blue and Silver : Screen, with Old Battersea Bridge 》 (1872) was not by Whistler. These two pictures of flowers and birds were painted in 1867 by the Japanese female painter *Nampo*, who is little known at present. They are done in the style of *Nanga* (the southern school of Chinese painting), and so she was probably a *Nanga*-style painter. This essay concluded that she may have been *Nampo Osawa* (1845—?).

It is presumed that the original state of the paintings was not as it is. They can be regarded as two *kakemonos* (hanging pictures), or parts of one or two screens composed of a number of panels. Whistler seems to have changed the former condition and affixed them to the reverse of these panels.

Why did he do so ? It appears that he may have practically declared the departure from *japonisme* with his own aim —— Nocturne paintings.

ホイスラーの屏風

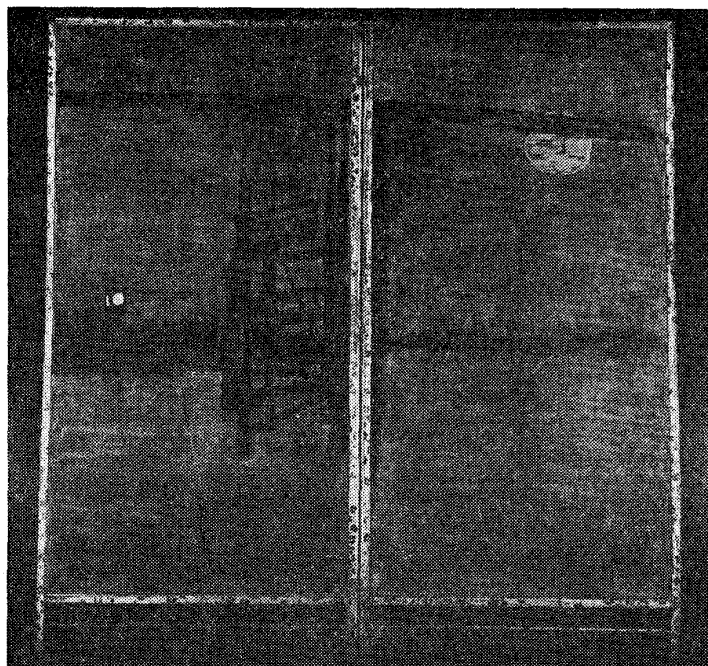


図1 青と銀：屏風，パタシー旧橋
1872年 *Hunterian Museum and Art Gallery,
University of Glasgow*

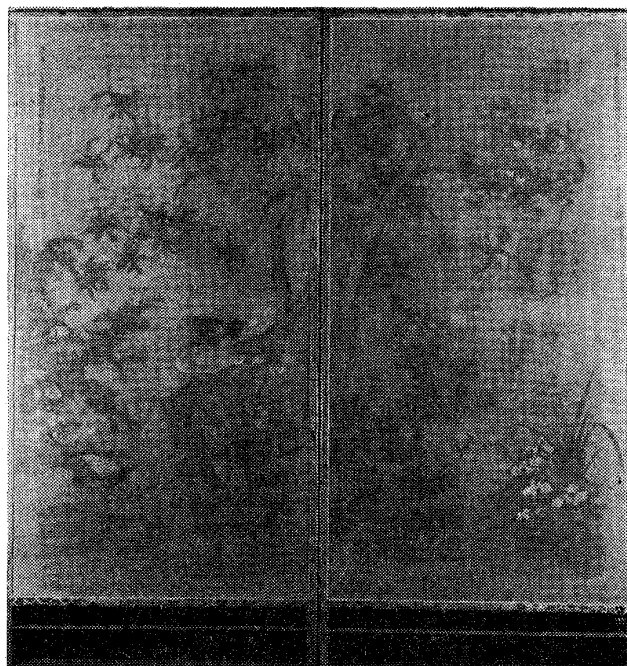


図2 南芳筆 「花鳥図」(図1の裏面)
1867年 絹本著色

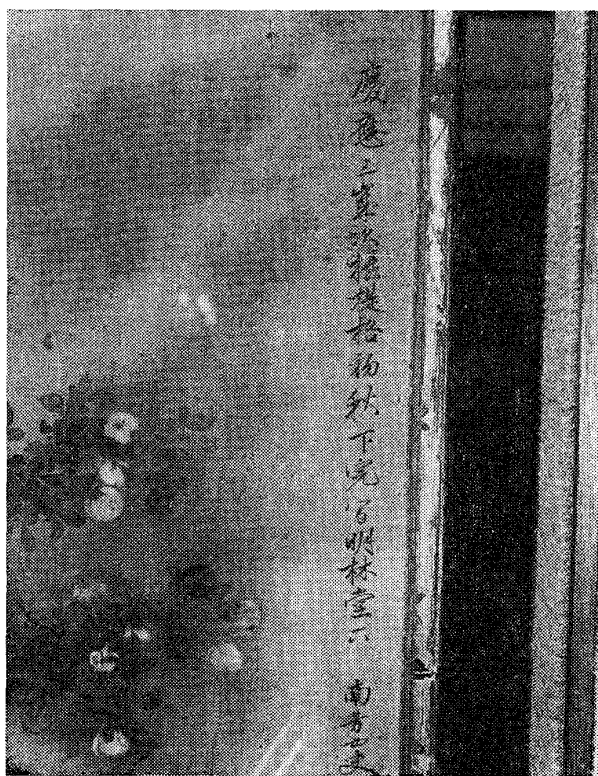


図3 南芳筆 「花鳥図」
部分(右パネル，落款部分)

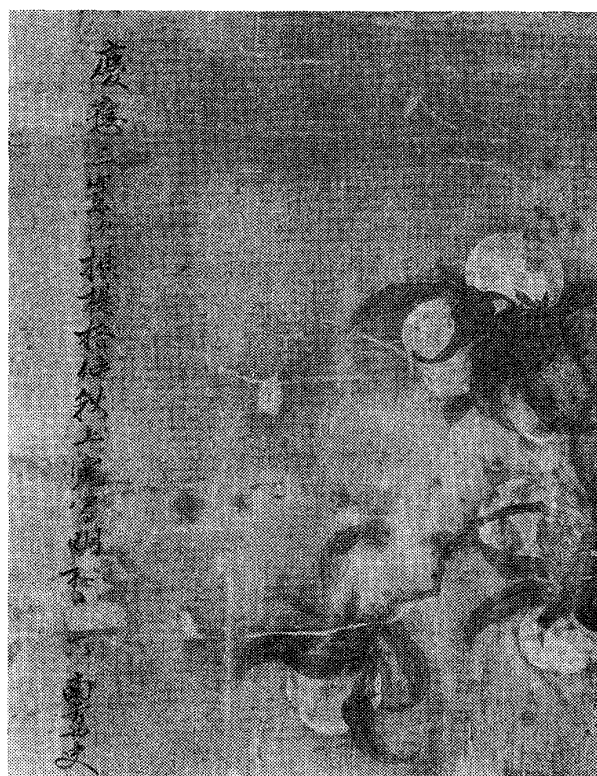


図4 南芳筆 「花鳥図」
部分(左パネル，落款部分)

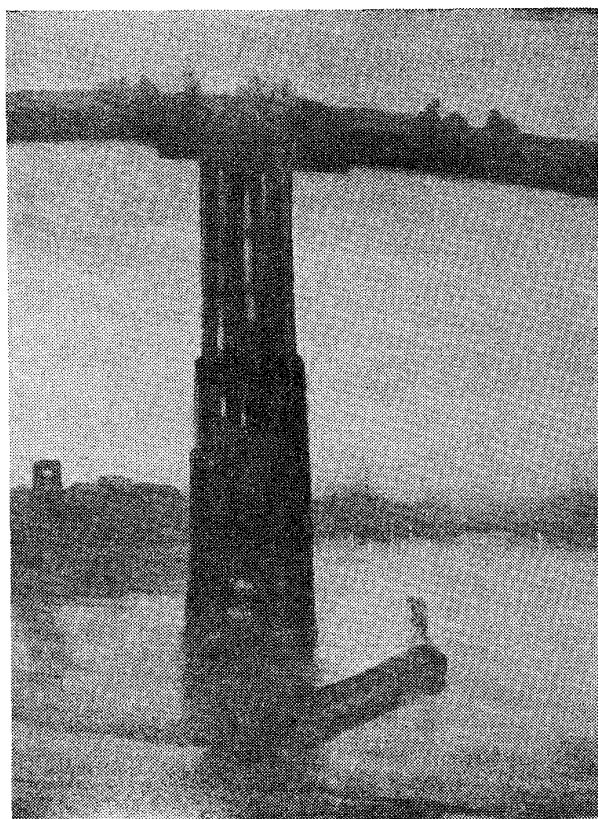


図7 ノクターン：青と金——バタシー旧橋
1872/3年 Tate Gallery, London



図5 南芳筆 「花鳥図」
部分（右パネル，印影部分）

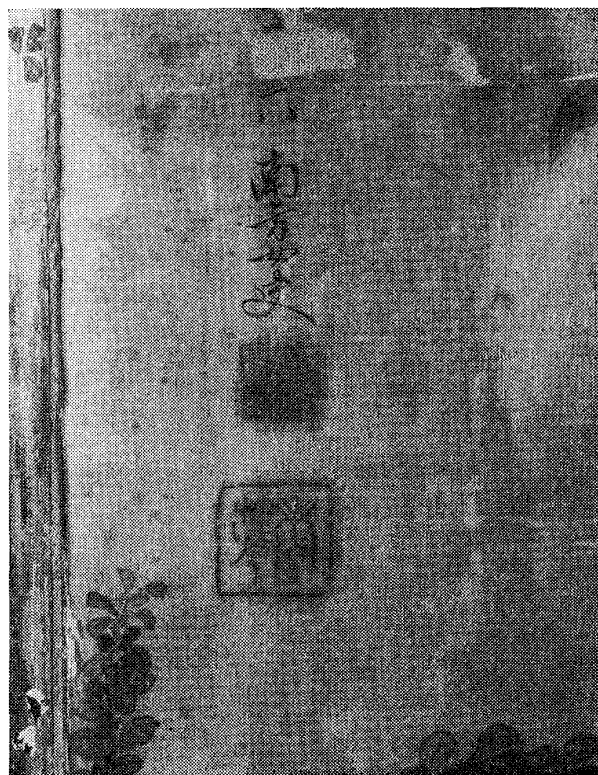


図6 南芳筆 「花鳥図」
部分（左パネル，印影部分）